

BART VERSCHAFFEL

à propos de Balthus

Le Roi des chats
Le regard sondeur

A&S/books

BART VERSCHAFFEL

à propos de Balthus

Le Roi des chats
Le regard sondeur

traduit du néerlandais par Daniel Cunin

A&S/books

2004

« *Les artistes que j'ai aimés ne furent jamais des êtres de transgression.* »

Balthus, *Mémoires*

Le Roi des chats

L'existence du comte Balthazar Michel Klossowski de Roda compte parmi les quelques centaines qui constituent la quintessence de la culture du siècle passé. L'enfance de Balthus, sa jeunesse, sa vie intime et ses amitiés nous parlent de parents qui concilient culture française et culture d'Europe centrale, de Rilke qui a été un second père pour l'artiste, du frère aîné Pierre Klossowski, des habitués de la demeure familiale de Paris, tels Valéry et Gide, du milieu artistique des années 1930 et 1940 et des proches de l'époque – Giacometti, Artaud, Jouve, Leiris, Skira, Camus, Starobinski – ou des gens de connaissance comme Picasso, ou encore, après la guerre, de Malraux et des nombreuses personnes ayant séjourné à la Villa Médicis dont Balthus a été le directeur de 1961 à 1977. À l'inverse, son art semble démodé, marginal et inclassable. Son œuvre opiniâtre a certes été appréciée d'un cénacle, des reproductions ont pu en être publiées relativement tôt dans *Minotaure*, mais elle n'a pas pour autant réussi à s'intégrer aux canons de l'art moderne. Il

faut dire que Balthus a laissé une production figurative et artisanale, qui reconnaît les genres traditionnels. Il faut attendre les années 80, alors qu'il devient impossible d'appréhender l'art dans les limites d'une histoire de l'art univoque, pour que surgissent au premier plan, à côté d'autres représentants équivoques et figuratifs de l'art moderne, des *einzelgänger* comme Balthus. C'est en 1983 que le centre Georges Pompidou lui consacre une importante rétrospective dans la série « Les Classiques du XX^e siècle »; une deuxième a lieu l'année d'après au Metropolitan Museum de New York. Suit en 2001, après la publication du *Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, une troisième exposition, au Palazzo Grassi de Venise, à laquelle Balthus n'a pu assister; il est décédé au début de cette même année à l'âge de 92 ans. [1]

Boudée par le gros du public, l'œuvre de Balthus n'en a pas moins été largement saluée par la critique, grâce au milieu dans lequel le peintre évoluait. Le catalogue de 1984 présente une imposante anthologie de commentaires et critiques des années 40 et 50, signés entre autres par Artaud, Jouve, Starobinski, Char, Loeb, Éluard, Camus, Bonnefoy, ou encore un excellent texte de Pierre Klossowski, l'essai important de John Russell (1968) emprunté au

catalogue de l'exposition de la Tate Gallery et un essai de Jean Clair, qui révèle un grand nombre des sources et références visuelles auxquelles puisait Balthus. Ces dernières années, la bibliographie s'étoffe de façon sensible: *Catalogue raisonné*, interviews, semi-autobiographie, ouvrages rétrospectifs, films. Parmi toutes ces publications qui, ensemble, donnent une image somme toute prudente et contrôlée de Balthus, a paru récemment un livre qui semble aller à contre-courant et dont l'importance reste à définir relativement à la compréhension de l'œuvre: la *Correspondance amoureuse* entre Balthus et sa première épouse, Antoinette de Watteville. [2] On ne peut s'empêcher de lire ces lettres des années 1928-1937, dont on doit l'édition aux deux fils nés de ce premier mariage, comme un coup porté à la vision mise en avant par l'entourage du couple Balthus-Setsuko Ideta, seconde épouse du peintre. Interviews et publications de ces dernières années ne font en effet d'Antoinette guère plus que l'un des nombreux modèles de Balthus. Or, en plus de restituer un certain nombre de faits, cette correspondance nous fournit une idée de la veine sentimentale et affective qu'exploitait l'artiste, tout en jetant sur celle-ci une lumière déconcertante. L'artiste qui estimait que toute étude de son œuvre se devait de commencer

par la phrase: *Balthus est un peintre dont on ne sait rien* [3] pour ne se soucier ensuite que de l'œuvre et de rien d'autre, est le même que celui qui a donné son accord à la publication de documents parmi les plus intimes, lesquels, manifestement, *nous en disent beaucoup trop*, y compris sur l'œuvre.

*

Comment comprendre une peinture? Balthus a raison: « *Let us look at the pictures.* » Ce n'est pas la vie mais l'œuvre qui compte, l'importance de l'art et sa signification doivent résulter de l'interprétation de l'œuvre et de ses données et non d'informations biographiques accessoires ni de commentaires fournis par l'artiste. Ce que dit ce dernier ou son entourage, et plus encore ce qu'ils estiment important, ce n'est rien qu'une voix qui n'est pas forcément intéressante ou incontestable. Il n'en demeure pas moins qu'interpréter ne suffit pas à comprendre. Là où elle le peut, l'interprétation doit se rapporter à une reconstruction – toujours hypothétique – de *la visée* d'une œuvre. Chaque interprétation retient des données et les hiérarchise, implicitement ou non. Par principe, la divulgation et la détermination des rapports que ces données entretiennent les unes avec

les autres ne sauraient se confondre avec l'exposé des significations qu'elles peuvent revêtir. L'*analyse* de l'art, qui se base sur l'idée que l'art, c'est quelque chose que l'on *fait*, approche l'œuvre comme le *résultat d'une série de décisions* – au minimum, le fait de « baptiser » un objet *readymade*. Cette analyse et cette reconstruction d'une œuvre envisagée *comme un résultat*, autrement dit l'identification des principes ou des idées-forces sur lesquels elle repose, sont indispensables à une compréhension qui entend être plus qu'une simple lecture informelle par associations. Dans l'acte de lecture et d'analyse qui envisage l'œuvre comme processus décisionnel, c'est bien entendu l'œuvre elle-même qui nous fournit les matériaux les plus importants; ceci dit, les commentaires, les propos de l'artiste, la réalité du contexte peuvent également s'avérer appréciables. Et il faut bien reconnaître que, du moins pour certains arts, des choix cruciaux qui font qu'une œuvre est ce qu'elle est, cadrent avec une « logique intime ».

Avant d'entrer dans le domaine public, les œuvres d'art fonctionnent dans un contexte qui est celui des « premiers lecteurs », des proches de l'artiste. Le lieu de la première lecture recouvre en partie celui où l'œuvre naît. Dans le cercle des proches, les œuvres peuvent revêtir des fonctions bien spécifiques: par

exemple refléter la vie privée et interférer sur elle. Ainsi, un poème d'amour va être lu différemment par la personne à qui il est adressé que par l'amateur de poésie; de plus, il remplit entre son auteur et l'être aimé une fonction différente de celle qu'a une lettre d'amour. En anticipant la « première lecture », l'artiste peut interférer avec le processus créateur et de la sorte jouer sur les choix qui déterminent ce que va être l'œuvre. Souvent, le point de vue du « premier lecteur » se résume à une lecture très univoque et fade. Il ne statue jamais sur le sens d'une œuvre et encore moins sur l'intérêt qu'elle présente. En revanche, dans certains arts, il peut nous éclairer sur l'œuvre en tant que processus créateur et signaler des données qui peuvent s'avérer essentielles pour saisir *la visée* de celle-ci. Dans un cas comme celui de Balthus, où nombre de choix cruciaux s'imbriquent dans des questions relevant surtout de la sphère privée, comprendre s'opère presque inévitablement par un glissement vers une interprétation historique hybride. [4]

Enfant, Balthus a fait de fréquents séjours à Beatenberg, un village suisse où il a également passé plus tard des vacances. Il y retrouvait un camarade de classe de Berne, Robert de Watteville, ainsi que la sœur de ce dernier, Antoinette. Ensemble, ils forment un véritable trio, même une fois que Balthus et Antoinette se vouent une amitié plus intime. Sa première lettre à Antoinette date de septembre 1929. Il vit à Paris. Il a 21 ans, elle en a 17. La correspondance amoureuse débute quant à elle en octobre 1930, après que les trois jeunes gens eurent passé quelques semaines à Berne, juste avant le départ de Balthus pour le Maroc où il doit effectuer son service militaire: «... Baby, celle que je viens de voir, de sentir, d'admirer follement, ma petite sœur!» (45) Leur tendre relation va trouver un nouvel élan à partir de janvier 1932, Balthus étant rentré sur le continent européen. De mai à octobre de la même année, Balthus passe à Berne et à Beatenberg des mois d'un rare bonheur qui va se trouver brutalement perturbé. Au printemps, alors qu'il séjourne chez les de Watteville, Balthus écrit encore à un vieil ami et mécène: «... Il y a mon ami Robert que j'aime beaucoup, et il y a sa délicieuse sœur. L'empire d'une jeune fille!» (83), mais en décembre, le bonheur appartient au passé: «... j'ai traversé la crise

la plus importante et la plus dangereuse que j'ai subie jusqu'à présent. À ces bouleversements intérieurs est venue se joindre une lamentable mésaventure d'ordre sentimental qui a failli m'enlever le peu de raison qui me restait. » (87) Il veut bien entendu parler d'Antoinette. La jeune fille, qui mène plus ou moins une vie de patachon – Balthus évoquera quelques années plus tard cette « coquetterie de vilaine petite fille » (264) tandis qu'Antoinette a pu parler de la « saleté » qu'il y a en elle et de ses « péchés de jeunesse » – s'est en fait embarquée dans un amour avec Gin, un diplomate belge marié. Le clash entre d'un côté l'amitié de deux âmes sœurs et de l'autre la liaison avec un homme mûr, de dix ans plus âgé que Balthus, se traduit chez la jeune fille par un projet de mariage avec le diplomate et une fin de non-recevoir à l'égard du jeune artiste, lequel sombre dans une grave crise. Toutefois, les deux jeunes gens continuent de s'écrire, de manière plus fréquente même, et tout aussi intime pendant près de deux ans, période durant laquelle ils ne se voient pas. Peu avant l'été 1934, Balthus passe quelques jours à Berne. Ces brèves et tendres retrouvailles avec Antoinette lui font « une fois de plus et définitivement » (210) prendre conscience qu'il ne peut vivre sans elle; de son côté, Antoinette comprend

qu'elle a choisi contre son cœur. En revoyant Balthus, elle lui affirme qu'elle ne vit que pour lui, tout en ajoutant bientôt dans ses lettres qu'il lui est impossible de rompre ses fiançailles et qu'elle souhaite poursuivre une correspondance entre « frère » et « sœur » : « Ma pauvre tête a compris que c'était trop tard, que j'ai trahi mon cœur il y a 2 ans et que maintenant c'est trop tard, qu'il me faut faire mon devoir et rester auprès de cet être à qui j'ai tout pris en lui promettant tout et qui n'a plus que moi... » (213); « ... il faut que je te prie de ne plus m'écrire pendant quelque temps et en tout cas de ne plus jamais m'écrire de lettre d'amour. » (229) À Paris, Balthus est effondré; au tout dernier moment, Artaud le sauve du suicide. L'épouse de Pierre Leyris, grand ami du jeune homme, écrit à Antoinette en lui disant qu'il a tout de même droit à ce qu'elle clarifie ses idées : « Si vous êtes certaine de la place que Balthus occupera — ou n'occupera pas — dans votre vie, ne vaudrait-il pas mieux qu'il le sache finalement? » (234) Malgré cela, correspondance et double « liaison » continuent de la même manière. Antoinette : « ... mon cœur se révolte, mon cœur t'appelle désespérément » (213), mais il me faut toutefois, et ainsi de suite. Il en résulte parfois de sérieux conflits entre elle et Gin; finalement, en mars 1935,

les fiançailles sont rompues. Antoinette a alors 21 ans. Balthus la voit sporadiquement ; en avril 1937, il l'épouse.

Pendant cette crise de près de trois années, de l'été 1932 à la rupture des fiançailles en 1935, Balthus n'a vu Antoinette que deux ou trois fois au cours de la même semaine. La correspondance n'en est que plus intime et plus intense. C'est dans ces circonstances – un Balthus très impliqué dans une liaison qui, tout bien considéré, n'est guère concrète et qui suppose surtout une mise en valeur des souvenirs communs et leur ressassement – que le peintre va réaliser quelques-unes de ses toiles les plus importantes et jeter les bases d'une grande partie de l'œuvre à venir. Pour lui, du moins au cours de cette période, l'œuvre est indissociable d'Antoinette : « ... mon travail est si étroitement lié à ta pensée ». (228) Les lettres permettent non seulement de reconstruire l'histoire intime de Balthus telle que ses amis les plus proches ne l'ont pas même connue, elles montrent de surcroît, et avant tout, comment Balthus apprête la matière première qu'il va employer dans son art. À ce sujet, on ne saurait ignorer, au point d'intersection de la vie et de

l'œuvre, la présence de *Wuthering Heights* (*Les Hauts de Hurle-Vent*), le roman d'Emily Brontë.

*

Wuthering Heights conte l'histoire de l'orphelin Heathcliff, un garçon sauvage adopté par une famille du Yorkshire; il trouve bonheur et raison de vivre dans la complicité et la solidarité le liant à sa sœur adoptive Catherine, avant que celle-ci ne le « trahisse » en épousant un voisin. Le lien conventionnel du mariage ne saura toutefois défaire l'entente « naturelle » qui existe entre Heathcliff et Cathy; en conséquence, cela rend « impossible » son mariage à elle et sa vie à lui: Heathcliff demeure à jamais le premier homme de la vie de Cathy, et pour lui, aucune femme ne saurait remplacer celle-ci. La douleur, la jalousie et cette passion privée d'avenir finissent par transformer Heathcliff en un héros démoniaque qui rend l'existence impossible à tous ses proches, pousse Cathy vers la mort et se venge lui-même sur la vie. C'est dans son jeune âge que Balthus a découvert le roman; il l'a donné à Antoinette et tous deux l'ont lu ensemble. Quand il se remet au travail après son service militaire effectué au Maroc – autrement dit avant et pendant l'été

enchanteur de 1932 –, le jeune homme entreprend d'illustrer *Wuthering Heights*. Lorsque l'histoire de Heathcliff se révèle tout à coup prophétique et qu'Antoinette repousse la demande en mariage de Balthus – qu'elle ne peut prendre au sérieux du fait de l'âge et de la position sociale de ce dernier –, pour lui préférer une liaison avec Gin, l'identification puérile au roman se referme comme un piège: Balthus *devient* véritablement Heathcliff.

Dans les lettres, il y a pléthore d'allusions directes à *Wuthering Heights*. Balthus parle fréquemment de ses illustrations et Antoinette du roman: «... ce livre dont je ne me lasserai jamais...» (127); «... le livre qui m'est le plus cher...» (207); «Si tu savais combien de fois je lis et relis tous les beaux passages, chaque fois les larmes me montent aux yeux – ça restera toujours un peu notre livre!» (119) Mais les renvois implicites à l'histoire, par le biais de citations, sont plus significatifs encore: ils servent sans cesse à modeler le vécu des épistoliers et à qualifier leur liaison. Balthus rappelle d'abord à Antoinette les semaines de bonheur avant son service militaire – quand elle avait tout de même 17 ans et lui-même 21 – en en parlant comme d'une sorte d'Enfance: «Ah, je ne puis être heureux et tranquille qu'auprès de toi et de Robi – et le temps adorable où nous

étions ensemble ne reviendra sans doute jamais plus » (181); « Ce que j'ai tant aimé chez vous deux, toi et Robi, c'est cette atmosphère enfantine, un peu terrible, un peu folle et qui me convient tellement. Puissé-je retrouver ça un jour! » (52) La complicité entre le mystérieux et coriace Heathcliff et Cathy, l'indicible *wild, wick slip*, leur solidarité et leur audace indestructibles, les moments qu'ils passent seuls ensemble à errer dans la nature, lui servent de modèles pour décrire sa propre expérience: « Ô Bébé chérie, tu étais déjà avec moi quand j'étais enfant, libre, fort, méchant – ivre de vie et riant des insultes je transformais le monde autour de moi en une vaste féerie! » (176) Ils s'adressent l'un à l'autre comme le feraient un frère et une sœur: « ma petite sœur », « Bébé adorée », « mon petit chéri », et signent par exemple leurs lettres par « ton pauvre frère », « ta petite sœur ». Ils recourent à des surnoms enfantins: « The King of Cats », « Queen of Cats ». À travers cette correspondance sentimentale et les allusions à ces semaines paradisiaques, leur amitié, dans laquelle ils englobent Robert, continue de baigner dans la même atmosphère. Cela se traduit toutefois – à l'instar de ce qui se passe dans *Wuthering Heights* – par le fait que le clash entre les fiançailles et l'amitié n'est envisagé ni sous le qualificatif ni sous la forme

d'un conflit. La question ne se pose pas en termes de conflit entre deux rivaux dont Antoinette devrait retenir l'un et perdre l'autre. Le conflit se trouve « résolu » du fait que les jeunes gens voient, et pour l'amour qu'ils ressentent l'un pour l'autre, et pour la liaison Antoinette-Gin, dans *Wuthering Heights* un exemple ainsi qu'une manière de contenir cet amour et cette liaison dans le registre d'une indissoluble complicité entre âmes sœurs, à la fois profonde et éternelle mais qui – comme toute relation frère-sœur – renvoie au passé et ne saurait avoir d'avenir ni le droit de rien revendiquer aux yeux du monde. Antoinette: « Mais nous restons liés malgré tout car c'est beaucoup plus profond que n'importe quelle autre amitié » (154); « ... et mon âme est tellement sœur de la tienne que l'autre jour (...) j'ai eu la brusque vision que nous étions ces deux enfants réunis il y a quelques siècles » (160-161); Balthus: « Ce qu'il y a entre nous deux, rien ne pourra jamais le détruire, car cela n'appartient pas à ce monde » (237).

Sous cette forme, la situation paraît supportable, du moins en principe, pour les trois protagonistes: Antoinette qui veut tout à la fois n'a pas besoin de faire un choix ni de renoncer à rien; Balthus et elle préservent leur liaison de « *soul mate* »; Gin peut

accepter que sa fiancée entretienne une tendre relation frère-sœur avec un ami d'enfance – à la condition bien sûr que celle-ci reste « puérile » et platonique. On frise toutefois le drame quand il s'avère que les brèves retrouvailles de 1934 ne satisfont pas à ces conditions, mais aussi à cause du caractère trop passionné des lettres. Antoinette souhaite corriger le tir et revenir à la situation du début : « Je resterai toujours ta petite sœur (...) tu seras mon adorable petit frère avec lequel j'ai joué à de magnifiques jeux autrefois, il y a très, très longtemps » (229) ; toutefois, la jalousie de Gin tout comme la passion et le désespoir de Balthus n'en minent pas moins les fiançailles. En même temps, les lettres révèlent jusqu'où Balthus (on peut dire jusqu'au dénouement) s'est, du fait de cette identification mutuelle à l'Enfance, retrouvé en réalité dans la position impossible et désespérée de Heathcliff : il lit dans le roman qui il est et ce qu'il lui reste à faire. Il prend à son compte le rôle de Heathcliff : « ... j'attends de devenir un méchant fou » (109) ; « Le King of Cats est devenu fou et méchant » (347). Dans une des lettres les plus émouvantes, alors qu'il rappelle à Antoinette que son existence est brisée et qu'il ne lui reste plus rien dans la vie si ce n'est s'adonner à son art –

« ... n'oublies-tu pas que ma vie, à moi, est brisée? (...) et me voilà à présent un monstre de haine et de rancune... » (156) –, il reprend à son compte – en la citant en partie et plus ou moins fidèlement – l'apostrophe de Heathcliff à Cathy tirée de la scène dramatique au cours de laquelle le garçon se tourne contre la jeune fille et lui annonce ce qu'il lui reste à faire: « Tu m'as traité de façon infernale!... Je ne veux pas me venger de toi... Le tyran broie ses esclaves, ce n'est pas contre lui qu'ils se révoltent, ils écrasent leurs inférieurs. » [5]

*

Balthus achève au total quinze dessins dans lesquels on les reconnaît sans peine, lui et Antoinette, dans les rôles de Heathcliff et de Cathy. Toutes ces scènes sont empruntées à la première partie du roman. Huit dessins illustrent l'Enfance, le neuvième la scène finale au cours de laquelle le destin de Heathcliff bascule: l'après-midi où il revient trop tôt des champs et surprend Cathy qui se fait belle pour recevoir le voisin. Pour le reste, Balthus retient des scènes de « la partie fulgurante et terrible et qui se passe dans une zone dans laquelle il est impossible ou dangereux de demeurer longtemps » (323-324).

Il réalise enfin quelques dessins de la maladie de Cathy, puis s'arrête. Il procède donc à un choix sélectif: ce qu'il illustre, ce n'est pas le roman mais la liaison entre Cathy et Heathcliff. La forte identification permet de comprendre l'intensité dramatique et l'immédiateté avec lesquelles il dessine mais dont il se passera pour peindre ses toiles – hormis pour *La leçon de guitare*. Chaque dessin illustre un moment dramatique de l'histoire; les personnages sont impliqués dans un rapport physique, ils se touchent, ils se heurtent ou s'écartent l'un de l'autre, ils s'emparent. Le dessin crucial montrant Heathcliff au moment où son bonheur chavire dans le désespoir, Balthus l'a amplifié pour en faire une de ses peintures les plus monumentales, celle qui porte le titre explicite *La Toilette de Cathy*. Travailler à cette toile, c'est pour Balthus travailler sur son passé le plus intime: «... je suis entièrement plongé dans les plus chers et les plus douloureux souvenirs...». (124) La toile joue un rôle dans leur vie privée car Antoinette, qui ne la connaîtra dans un premier temps qu'à travers une photo et la reproduction parue dans *Minotaure*, la regarde tous les soirs – «si belle et si triste!» –; mais elle la laisse traîner quelque part si bien que Gin découvre que sa fiancée a servi de modèle pour ce nu. Sans compter que cette pein-

ture — « qui est pour nous seuls » (204) — va être présentée au public lors de l'exposition Minotaure de Bruxelles, la ville de Gin...

Dans une lettre, Balthus précise ce que la toile représente ainsi que ce qui est, à ses yeux, le sujet du roman: « Je crois qu'il est inutile de t'en révéler la signification profonde, tu la saisisas toi-même immédiatement. C'est, comme dans le livre (quoique ce ne soit pas une illustration), l'instant où deux êtres humains qui d'ailleurs n'en font qu'un et qui sont complémentaires l'un de l'autre, arrivent au carrefour de leurs destinées respectives et vont, comme deux astres qui ne se croisent dans leur course que tous les mille ans, reprendre la route qui les séparera pour décrire le cercle qui leur est imposé par le rythme universel et implacable. » (158-159) Le passage opéré du dessin à la peinture fournit sans conteste un mode de lecture plus général des peintures de Balthus: « Cathy est nue, parce qu'elle est symbolique; de plus le groupe qu'elle forme avec la bonne qui la coiffe est traité comme une vision, comme un souvenir évoqué par Heathcliff, qui au fond est assis seul dans sa chambre. C'est donc déjà un événement passé. » (159) En d'autres mots, l'œuvre présente la structure d'une peinture religieuse au sein de laquelle le commanditaire age-

nouillé et ce qu'il voit se trouvent projetés dans une seule et unique image. La confrontation directe à laquelle on assiste dans le dessin – lequel représente le moment où Heathcliff et Cathy se font réellement face – fait place sur la toile au « regard abîmé » de Balthus/Heathcliff et au souvenir d'un « moment passé ». La peinture fixe le moment, transformé en image, tout en le rendant autonome et en l'investissant de quelque chose d'« essentiel ».

Dans ses *Mémoires* consignés par Vircondelet, Balthus dit que la peinture « est une manière de prière » et chaque tableau, « une innocence enfin saisie ». [6] De nombreuses peintures qu'il a pu laisser présentent en effet la structure de l'*Andachtsbild*, la vision ou l'apparition remplissant toute la toile. Le commanditaire/personnage de Heathcliff est dans ce cas hors de la figuration : il se trouve *devant* la peinture. Pour Balthus, une peinture est un objet de méditation, les scènes sont des apparitions condensées, non point des scènes pour le théâtre qui seraient jouées en direction d'un spectateur. Le fait que ce que la toile figure relève du passé et que celle-ci soit un souvenir, apparaît clairement dans la disposition des personnages, peints les uns à côté des autres, et ceci non seulement dans *La Toilette de Cathy*, mais aussi dans les différentes versions de *La*

Rue et plus encore dans *La Montagne*. Pierre Klosowski appelle cela « pousser la pose à l'excès ». [7] Tels des personnages oniriques, ceux de Balthus ne bougent pas par eux-mêmes, aucun enthousiasme ne les habite et ils ne réagissent ni à leur entourage, ni les uns aux autres. Ce ne sont pas des comédiens qui, depuis la scène, regarderaient la salle et s'exhiberaient devant un public. Tous sont englobés dans un souvenir et un désir — une intériorité — qui les contiennent et les montrent dans le cadre d'une figuration. Dans *La Montagne* par exemple — la dernière dispute entre Antoinette et Gin portait sur le fait qu'elle se rendait « à la Montagne » deux semaines avant que le diplomate ne soit rappelé de Berne —, les principaux protagonistes jouant un rôle dans la vie de Balthus se retrouvent pour ainsi dire juxtaposés sur la toile: à gauche, l'homme adulte, un genou à terre, portant l'habit traditionnel du montagnard et adoptant une pose empruntée à un peintre local, Joseph Reinhart; Antoinette au centre, droite et fière, bras dressés en l'air; à ses pieds, un double dans la pose d'un Narcisse à la Poussin; à l'arrière-plan, un garçon, un Balthus, qui attend. Les personnages ne se « voient » pas et ne se rendent pas compte de la présence des autres. De telles peintures sont poétiques et non pas théâtrales: s'il ne se passe

rien, si les personnages n'agissent pas, la toile rend en revanche visible un moment donné tout en le conservant. La peinture n'est élaborée ni selon une logique dramatique ni selon une logique narrative; sa composition répond à la logique visuelle de la mnémotechnique. « Un temps arraché au désastre du temps qui passe. » [8] Au lieu d'un récit, d'un drame: une toile prémoderne qui – comme les œuvres de Giotto et de Piero della Francesca – condense des événements sacrés pour en faire des scènes intraduisibles nous pénétrant comme une part de vérité quand on prend la peine de les contempler.

Ce que Balthus place « hors du temps » et dans le domaine du souvenir, c'est ce que Heathcliff perd au moment où il découvre Cathy en train de se faire belle pour un autre, ce qu'il a lui-même perdu quand Gin est entré en scène: le bonheur impétueux de l'Enfance. L'Enfance de Balthus, ce ne sont pas les années de la petite enfance, mais celles du bonheur procuré par le « premier amour ». Sans doute y a-t-il toujours dans l'allégresse amoureuse un peu de cet étonnement à retrouver un bonheur perdu, mais dans le cas qui nous intéresse, on est en présence d'un bonheur procuré par l'amour qui jaillit entièrement durant « l'extralégalité » de l'Enfance. Le bonheur de Cathy et de Heathcliff, le bonheur de Baby,

Robi et Baltheli, consiste en une vie relativement primaire, encore détachée des règles de la *prudentia*, une vie « d'avant le monde » et des conventions et contraintes que celui-ci suppose. Il s'agit d'une vie naturelle antérieure à toute morale, se nourrissant de fraternité et de complicité, où tout est possible mais où tout – y compris la sexualité – demeure également léger, sorte de jeu sans conséquences. Cette époque d'amours précoces reste innocente, quand bien même elle repousse les limites. La cruauté, la perversion, la curiosité grossière, restent elles aussi primaires car échappant encore à tout monde, aux responsabilités et à toute perspective temporelle. Pour Balthus, les semaines passées avec Antoinette, et la personne même d'Antoinette, sont liées à cette Enfance. Il s'en souvient plus tard comme d'une chose certaine sur laquelle il peut fonder son art : « ... tu es pour moi l'image de la rayonnante Enfance... » (381); « Ma petite sœur chérie ! Inceste, sans aucun doute, mais inceste grand et pur comme celui des premiers âges » (473); « ... tu appartiens au monde immaculé de l'enfance et de la beauté... » (165); « Il n'est pas donné à tout le monde de se trouver brusquement, et tremblant de bonheur et d'effroi, devant l'image que l'on portait cachée au fond de soi-même, devant l'image réelle

du bonheur que l'on sentait déjà dans les premières sensations de l'enfance. (...) Ô Bébé, retrouver le compagnon d'ailleurs, d'autrefois – se souvenir!» (175) Autant de citations qui donnent une idée de ce que Balthus perd au moment où Antoinette entre dans le monde avec Gin: «Retrouver son ciel et puis le perdre...» (175); Antoinette: «...brusquement chassée du beau pays de l'enfance» (213).



La correspondance avec Antoinette comprend un passage qui offre, en plus de *Wuthering Heights*, une deuxième image fondatrice de l'Enfance et d'Antoinette comme personnage-clé. On peut rattacher ce passage à l'un des motifs les plus connus des œuvres balthusiennes de l'après-guerre et qui apparaît d'ailleurs sous de multiples variantes: *Les trois sœurs*. [9] Dans une lettre de mars 1934, Balthus raconte comment, au cours d'une promenade à cheval, s'étant retrouvé seul dans les environs de Chantilly, il s'est perdu et a fini par arriver près d'une vieille villa isolée. Il y rencontre trois filles de onze ou douze ans qui sont dans le jardin hors de la présence de tout adulte: «Ces enfants ne connaissaient aucune timidité, c'était comme si elles m'avaient

attendu et après avoir couvert le cheval de caresses, on m'invita avec beaucoup de civilité à boire du chocolat. (...) tout était baigné d'une douce lumière mélancolique de rêve. (...) Tout autour de nous se drapait de mystère. Ces enfants entraient admirablement dans le jeu.» (177) Balthus range immédiatement cette expérience parmi les souvenirs qu'il conserve d'Antoinette: «Ô Bébé, tout cela, tout cela était tellement toi, tellement profondément toi, qu'après les avoir quittées, dans la croyance qu'elles avaient eu la visite d'Obéron, je t'appelai à grands cris dans le crépuscule du soir...» (177-178). L'Enfance: un mélange de désinvolture, de toupet, de curiosité, de témérité, de goût de l'extraordinaire – avec la jeune fille comme clé.

*

Les peintures de Balthus sont intimes comme des pensées. Voilà pourquoi elles sont, de fait, graves et totalement dépourvues d'ironie. Elles ne s'adressent à personne et ne recèlent aucun mode d'emploi à l'attention de celui ou celle qui les regarde, de telle sorte qu'aucune lecture ne se trouve favorisée ni écartée. Étant donné, qui plus est, que la plupart des protagonistes représentés sont des filles ou des

jeunes femmes qui se font belles et/ou attendent – elles s’habillent, somnolent, lisent, traînent nonchalamment perdues dans leurs pensées, se mirent, jouent à la patience... –, le spectateur est placé dans une situation ambivalente. Regarder une telle peinture, c’est en effet se retrouver automatiquement, devant elle, dans la position d’un intrus et d’un voyeur – dont le voyeurisme s’excuse facilement, la peinture n’est-elle pas en effet complice et ne provoque-t-elle pas le regard? Balthus a eu beau répéter que ses toiles ne sont en rien érotiques et que ses jeunes filles sont des anges et non des séductrices, la façon dont elles s’affichent ne le contredit-elle pas? Pour mieux cerner cette question, il peut être utile de recourir à un équivalent littéraire. À peu près à l’époque où Balthus peignait ses premières grandes toiles, Witold Gombrowicz écrivait son roman *Ferdydurke* dont certains thèmes seront approfondis dans *La pornographie*. [10] L’Enfance dont Balthus parle dans ses lettres, Gombrowicz la décrit mais sans la moindre sympathie et du dehors, sans s’en remettre aussi sûrement au souvenir. Sa position à lui, c’est l’irritation: une réponse à la fois sceptique et lucide, dominée par le doute de soi, car il est impossible de savoir au juste qui de l’objet qui irrite ou de la sensibilité propre provoque une réaction.

La confiance en soi, la folle témérité, la beauté facile et l'effronterie de la jeunesse sont si puérils et si niais, et en même temps d'une force et d'une attirance si irrésistibles, que le regard extérieur ne peut s'empêcher d'être fasciné alors même qu'il les démasque. La fascination tire sa quintessence de l'innocence – ou de ce qui paraît innocent. « Oui, ils étaient innocents sans l'être, tout en l'étant! Innocents dans leur désir de ne point l'être! Innocents, fût-ce avec une femme dans leurs bras! Innocents dans les luttes et les combats. Innocents quand ils récitaient des vers et innocents quand ils jouaient au billard. Innocents quand ils mangeaient, quand ils dormaient. Innocents quand ils se conduisaient avec innocence. Sans cesse menacés par la sainte naïveté même quand ils versaient le sang, torturaient, violaient ou blasphémaient, le tout pour ne pas tomber dans l'innocence! »

L'intrigue de *La pornographie* recourt aux mêmes composantes de base que *Wuthering Heights* et que la liaison qu'entretient Balthus avec Antoinette, mais uniquement à titre d'hypothèses: l'écrivain Witold et son ami Frédéric séjournent dans un domaine où ils espionnent les faits et gestes des deux adolescents Hénia (16 ans) et Karol. Les deux hommes, eux-mêmes exclus de la jeunesse, partent de l'idée que

Hénia et Karol, liés par leur jeunesse et la « sensualité adolescente », ne peuvent pas ne pas être amoureux l'un de l'autre : « Ses mouvements à elle, quand ils [Hénia et Karol] me précédaient ainsi dans la foule pressée et chaude, semblaient aussi le concerner d'une certaine façon et formaient comme le complément passionné, langoureux de ses mouvements à lui dans la même foule, tout près. Vraiment ? Ne me trompais-je pas ? [...] Elle — en corsage clair, jupe bleu marine, col blanc, debout un peu à l'écart, attendant ses parents, agrafait son livre de prières. Lui... il fit quelques pas vers le mur d'enceinte et, se haussant sur la pointe des pieds, regarda de l'autre côté — je ne savais quoi. Se connaissaient-ils ? Bien qu'ils se tinssent séparés, leur ajustage passionné n'en sautait que plus aux yeux : ils étaient faits l'un pour l'autre. » Quand Hénia se fiance avec un homme plus âgé, avocat de son état, l'écrivain et son comparse, supposant que Karol ne va pouvoir supporter la situation, tentent de révéler la réalité de la liaison secrète en provoquant la sexualité explicite, ceci de façon à compromettre Hénia aux yeux de son fiancé. Mais que peut-on déduire d'une promenade des deux adolescents, du fait qu'ils piétinent ensemble un ver de terre ? Ou de ce que l'un pose ses pieds nus sur les pieds nus de l'autre, cela dans

le cadre d'une mise en scène dite expérimentale de Frédéric? Ou que faudrait-il déduire de la jeune fille qui, sur une peinture de Balthus, les joues rougies par le sommeil, soulève son genou si bien que l'on distingue entre ses cuisses sa petite culotte blanche; ou encore de la jeune fille agenouillée lisant un livre, ou de celle qui, allongée sur une banquette tire sur une cordelette pointant vers son bas-ventre, alors que l'une et l'autre ont la jupe relevée? Qu'est-ce que cela «prouve»? Quel est ici le sens de l'innocence? Dans *La pornographie*, Gombrowicz décrit l'Enfance non comme un souvenir mais comme un état étrange et incompréhensible, envolé, qui à la fois fascine et irrite, et qui nous renvoie à nous-même. L'Enfance est-elle réellement cette époque pleine et tumultueuse au cours de laquelle le désir et les secrets partagés occupent et envoûtent toutes les pensées? Witold et Frédéric découvrent-ils derrière l'innocence jouée une vérité secrète, ou ne sont-ils que des pornographes qui, échauffés par leurs fantasmes, transcrivent une réalité «naturelle» simple et explicite?

Tant dans *Ferdydurke* que dans *La pornographie*, Gombrowicz avance le point de vue du narrateur comme partie intégrante de l'intrigue. Il décrit l'Enfance indirectement, à travers le regard fasciné du

narrateur, regard prisonnier de lui-même et, de fait, non fiable. Pour le lecteur, le point de vue complexe du narrateur barre tout chemin menant au fantasme ou au rêve éveillé. Comparées à cela, les peintures de Balthus paraissent normales et simples : elles ne définissent pas la position du spectateur et n'anticipent pas sur son regard. Quelques exceptions – ce n'est pas un hasard si ce sont les tableaux érotiques – confirment la règle. *Alice dans le miroir* est le portrait grandeur nature d'une femme à moitié nue ; un pied posé sur une chaise, elle lève un genou tout en se coiffant et en regardant hors du tableau. Le titre ne renvoie pas seulement à la frontalité de la représentation et au regard de la femme, il éclaire la composition : ici, le spectateur est mis en face d'une sorte de *one way-screen*. « Le miroir, c'est le spectateur. » (158) Dans *La leçon de guitare*, une femme tient une fille à la jupe retroussée et au bas-ventre nu sur ses genoux tout en lui caressant la cuisse. Balthus a toujours soutenu qu'il s'agissait d'une provocation remontant à sa jeunesse ; pendant longtemps, il a interdit qu'on reproduise ou qu'on expose cette toile. Ces deux peintures érotiques sont pourtant des œuvres-clés parce qu'elles font – chacune à sa façon – ce que Balthus évite de faire dans ses autres œuvres : elles s'adressent directement au spectateur

tout en incluant son regard. Le spectateur est impliqué dans ce qui se passe : comme voyeur dans *Alice dans le miroir*, comme témoin adulte dans l'initiation impertinente de *La leçon de guitare*. Cette dernière œuvre ne montre d'ailleurs pas l'Enfance mais l'initiation « adulte » à la sexualité explicite, laquelle trouble la plénitude de l'érotisation diffuse de l'Enfance, lui substituant la duplicité d'une façade sociale neutre et le mystère du sexe. Dans le reste de l'œuvre, l'Enfance évoquée par Balthus est une Enfance *d'avant* l'initiation ; c'est la raison pour laquelle il réalise des toiles qui ignorent l'observateur et ne lui confèrent aucune position. La structure picturale ne nous réservant aucune place, celle que l'on occupe devant les œuvres est du coup toujours précaire. (On est placé non dans la position du lecteur de Gombrowicz mais dans celle du point-de-vue-de-la-narration.) Balthus nous dénie le plaisir de regarder d'un regard « juste » — y compris d'un regard défendu ou complice. La simple circonstance qui veut que le spectateur regarde une toile intime, qui ne s'attend pas à subir notre regard, sort celle-ci de son intériorité — ou : de son « innocence » — et la rend complexe de la même façon que Witold et Frédéric complexifient la vie de Hénia et de Karol. C'est toujours du dehors et après-coup qu'on voit

les peintures de Balthus; il est impossible de faire la part entre ce qu'on voit et ce qu'on projette. On ne sait plus si elles sont secrètement initiées et donc finalement coupables ou si l'on est soi-même le Pornographe. Cela vaut y compris et surtout pour la peinture qu'il est possible de lire comme un remake de *La Leçon de guitare*: *La Chambre*, une des œuvres-clés de Balthus parmi les quatre ou cinq que l'on peut dénombrer. La toile monumentale grandeur nature montre un enfant nain qui tient un rideau ouvert, faisant tomber la lumière du jour sur une femme nue assise qui, la tête en arrière, écarte distraitement les jambes. L'enfant dit: « Regarde! », il dévoile; voilà pourquoi le tableau est différent des autres œuvres, plus direct, mais à la différence de *La Leçon de guitare*, le spectateur n'est pas inclus dans la scène, il est le témoin indirect d'un « commencement » et d'une découverte qu'il ne peut ni partager ni comprendre.

*

Quand l'apparence d'innocence se fait insupportable, l'adulte entend rompre l'étrangeté et l'inintelligibilité de cette Enfance – qui irrite par la fascination qu'elle exerce – en imposant son simple

mystère à lui : la sexualité, par le biais de l'initiation. Mais les toiles de Balthus, elles, tiennent le spectateur à distance, non seulement en ne lui renvoyant pas son regard, non seulement du fait de leur monumentalité inattendue, mais aussi à cause de la façon singulière dont l'artiste choisit et forme ses personnages, compose des situations. Russell, Clair et quelques autres ont suffisamment montré à quel point chaque toile superpose et mélange des strates de références implicites, d'emprunts littéraires et de travestissements tirés de l'ensemble de la tradition de la peinture occidentale ou encore de la littérature pour enfants. Voir l'ensemble de l'œuvre dans une rétrospective comme celle du Palazzo Grassi ou bien dans le *Catalogue raisonné* permet qui plus est de constater combien le stock des motifs balthusiens est en fait limité et à quel point le réseau des références internes est serré. Balthus travaille – y compris dans ses paysages – en se basant sur quelques images, quelques lieux, quelques poses, quelques expressions et quelques personnages, y revenant sans cesse dans des variantes timides ou affirmées, à l'instar des peintres religieux qui peignent et repeignent des Vierges. De la sorte, l'accès aisé qu'offrent ces peintures, même au novice qui n'en connaît que quelques-unes, et la facilité à se laisser aller à rêver sur

ce qu'elles évoquent, se trouvent contrecarrés par leur «ingéniosité» explicite. Balthus construit ses souvenirs picturaux en perturbant la perspective et les proportions, en recourant à des corps androgynes et en grossissant les visages, en optant pour une sereine immobilité, des gestes bizarres et des poses boudeuses qui génèrent un effet d'étrangeté et retiennent le souvenir, en élisant certaines poses sans cesse reprises. C'est justement parce qu'on reconnaît cette étrangeté à ce qu'elle a d'artistique et de recherché qu'on se retrouve confronté à soi-même et confiné dans une position inconfortable et dans l'incapacité à se lier à la toile. On se tient devant elle comme devant l'Enfance: tel *un spectateur devant le miroir*. Comment faire la part entre ce que l'on voit et ce que l'on est et ce que l'on a été? Nous sommes incapables de nous souvenir si le monde et la vie ont commencé comme paradis ou comme chaos, incapables de déterminer si l'Enfance de Balthus est faite d'anges ou de monstres.

Le regard sondeur

Balthus aurait dit que la peinture moderne « ne sait plus faire de phrases », qu'elle ne produit donc plus que des mots sans liens les uns avec les autres, des cris ou des bredouillements. Pour sa part, il tient à perpétuer une tradition qui a à cœur le savoir-faire mais aussi un certain langage pictural classique. Aussi a-t-il peint des paysages, des natures mortes, des nus et des portraits « bien dessinés ». Mais il a en outre réalisé quelques grands tableaux ou « situations » quasi monumentaux que l'on range aujourd'hui parmi ses œuvres majeures : *La Rue*, *La Montagne* ou encore *La Chambre*. Selon Jean Clair, ces toiles sont, quoi qu'on en dise, modernes : au lieu de broder sur des thèmes classiques ou des motifs narratifs de la peinture d'histoire, elles sont tournées vers elles-mêmes. Elles parlent de ces choses qui se passent dans chaque être humain sans que l'on soit conscient d'elles. Blanche Reverchon, psychanalyste et épouse de l'ami de Balthus, Pierre Jean Jouve, a dit, paraît-il, que Balthus peint toujours « au plus près de la scène primitive ». Peindre pour retrouver

la « première image », pour représenter au plus près le Mystère, cette chose obscure dont on ne parle jamais aux enfants mais qu'ils ont malgré tout « vue » et qu'ils ont perdue quelque part dans leur mémoire pour ne pas l'avoir comprise.

Si Balthus a vécu longtemps, s'il a beaucoup travaillé et dessiné, il n'a peint qu'à un rythme lent et de façon réfléchi. Il n'a laissé qu'un nombre assez limité de peintures et n'a abordé que peu de thèmes. Apparemment, quelques-unes des œuvres-clés telles *La Rue*, *Le Passage du Commerce-Saint-André* et *La Montagne*, occupent une place isolée dans l'ensemble de cette production. Dans les autres toiles et dessins, on assiste à la reprise d'une même constellation, d'une même situation ou d'un jeu de variations sur celles-ci jusqu'à voir apparaître, consécutivement à quelques études d'approche, l'image centrale du motif retenu. Il s'agit en l'occurrence presque toujours de scènes d'intérieur : une série de représentations de jeunes endormies ou de jeunes filles alanguies sur une banquette ou à côté d'un canapé ; une série présentant une jeune fille ou une femme tenant un miroir sur un lit ou une banquette ; une série de jeunes filles qui jouent aux cartes – à « la patience », ou avec un garçon... L'une des séries majeures, parmi les plus énigmatiques aussi, figure une jeune

filles soit nue soit mi-nue, plus ou moins allongée sur une banquette, en diagonale sur la toile, penchée en arrière et jouant avec un chat, tandis que dans la même pièce, un personnage trapu la regarde ou se détourne vers la fenêtre. La toile qui parachève cette série s'intitule *La Chambre*, une œuvre monumentale représentant des personnages grandeur nature et à laquelle Balthus a travaillé de 1952 à 1954, soit à la fin de sa période parisienne. La femme nue est allongée sur une banquette, la tête renversée, le bras balayant, tandis que sur la droite du tableau une sorte de nain tient le rideau écarté, laissant tomber sur le ventre de la femme une lumière crue. En retrait, à droite, on découvre un chat qui, depuis une table haute, contemple la scène. À l'arrière-plan, sur un meuble, un plat et dans le plat, une cruche.

Cette peinture a fait l'objet de maints commentaires. Tout le monde – ainsi que l'indique Virginie Monnier à qui l'on doit en grande partie le *Catalogue raisonné* ainsi que celui accompagnant la dernière grande rétrospective de 2001 à Venise – voit dans cette femme la victime d'un viol. Dans *Du Tableau vivant dans la peinture de Balthus*, Pierre Klossowski, le frère de Balthus, qui a vécu dans la pièce où ce dernier a peint *La Chambre*, se demande si elle montre un « orgasme après un viol » ou si au contraire il ne

s'est en fait *rien* passé – ce qui suggérerait que la toile superpose ce « rien » et l' « irréversible » de sorte à produire quelque chose de « double » et d'intolérable... De son côté, Jean Clair a précisé dans plusieurs textes les références et emprunts iconographiques de l'œuvre balthusien : *Der Striimpelpeter* (*Pierre l'ébouriffé*), livre pour les petits de Heinrich Hoffmann ; des peintures et des gravures de Cranach, Lorenzetti, Pierro della Francesca, Le Caravage ; des motifs classiques des vanités (comme le miroir) ainsi que le couple Vénus-Psyché. On connaît également des sources et autres références littéraires : *Wuthering Heights* ; l'œuvre de Pierre Jean Jouve ; des textes publiés dans *Minotaure*, etc. En faisant principalement allusion au personnage du nain, Clair suggère que l'origine de *La Chambre* résiderait dans une tentative d'illustrer *Roberte ce soir*, le roman de Klossowski. Dans le catalogue de 2001, Monnier établit, sans autres précisions, un rapport entre cette peinture et *La Marquise d'O* de Heinrich von Kleist, avant de finalement constater : « *Up to now, investigations to locate the sources, either literary or pictorial, of La Chambre, have failed.* » [11]

J'entends ici démontrer que la source principale de *La Chambre* n'est ni un roman ni un texte quelconque, mais une représentation bien connue de l'art érotique de la Renaissance. La toile consiste en un agrandissement et une adaptation d'une gravure de la série *Les Lascives* d'Augustin Carrache. Cette gravure montre une femme nue qui, en travers de l'image, penchée en arrière, le bras gauche ramené sur la tête et les yeux posés sur son bas-ventre, relève de la main droite une étoffe qui découvre, sous le lit, un chat grimaçant. Le chat est allongé sur un livre. Entre les jambes de la femme se tient un satyre au pénis incontestablement en partie érigé sous un cache-sexe, satyre qui tient une sonde de sorte à faire tomber le poids juste au-dessus du sexe de la femme. Derrière le couple, un putto écarte un rideau tout en fixant la sonde et le sexe de la femme. En haut à droite, dans l'angle, on voit dans une fenêtre un plat, un flacon et un oiseau en cage. La sonde et le regard du satyre, dirigés l'un et l'autre sur le bas-ventre mesurent « la profondeur de l'eau ». Dans *La Chambre*, Balthus recompose cette image en reprenant tous les attributs et les personnages, ainsi que les accessoires (sauf l'oiseau et la cage). Sans toucher à la composition, il nous propose un épisode ultérieur de la même histoire. À l'arrière-plan,

un plat et un pichet non pas l'un à côté de l'autre mais l'un sur l'autre; le chat, déplacé avec son livre sur une table un peu en retrait; la femme exténuée et comme absente allongée sur la banquette; le putto, amené sur le devant après avoir effectué un quart de tour, tient sur la droite de la toile le rideau ouvert tout en fixant, par-dessus son bras levé, le ventre de la femme. Le satyre, lui, a disparu de la toile, mais il n'est pas pour autant absent de la situation: ramené d'un quart de tour sur le devant comme le putto, il est sorti de la toile et se trouve *devant* elle. Celui ou celle qui contemple la peinture de Balthus se retrouve de fait à la place du satyre tout en étant impliqué dans la situation: son regard occupe la place réservée dans la composition au regard sondeur du satyre. La gravure de Carrache était faite pour le voyeur. Quiconque veut observer le secret d'autrui sans y être confronté, c'est-à-dire sans être aucunement impliqué ni provoqué, peut la regarder à la dérobée et sans risque aucun. C'est que le voyeur entend voir sans être vu et sans qu'on lui adresse la parole. Sur la gravure, le personnage du satyre propose un regard de l'intérieur ainsi qu'une présence sur laquelle femme et putto se concentrent. De ce fait, le spectateur n'est pas quelqu'un qui regarde mais quelqu'un qui voit autrui regarder.

Sur la toile de Balthus, à l'inverse, le nain montre la femme au spectateur devenu satyre. Par là même, la gravure distante et voyeuriste se transforme en image choquante et agressive – et plus encore quand, au lieu d'en voir une reproduction, on se retrouve de but en blanc devant le tableau grandeur nature – qui investit le spectateur et fait de lui un complice. Le caractère énigmatique qui pique la curiosité, et que tous les commentateurs de *La Chambre* n'ont pas manqué de souligner, repose donc – comme le démontre la gravure de Carrache – sur la mise à l'écart de l'un des personnages et sur le fait que le regard du spectateur constitue la clé même de l'énigme.

La gravure de Carrache ne nous révèle pas uniquement la signature que portent *La Chambre* et les toiles préparatoires, telle *La Semaine des quatre jeudis*. Quelques motifs surgissent aussi de façon isolée dans d'autres œuvres. On relève ainsi des représentations de jeunes filles aux jambes nues et à la jupe relevée, penchées en arrière et somnolant sur une banquette, avec à leurs pieds un chat – dont un lapant du lait –, autant d'œuvres qui confèrent au spectateur un regard de satyre. [12] On pense surtout à la célèbre toile *Thérèse sur une banquette* de 1939. Elle montre l'une des filles les plus jeunes représen-

tée par Balthus: à moitié allongée sur la banquette, en diagonale, elle redresse le genou gauche, sa jupe ne lui couvrant plus que le haut des cuisses; de la main gauche, elle prend appui sur le sol, de la main droite elle tient un fil qui tombe perpendiculairement à son bas-ventre. Sur des dessins préparatoires, un deuxième personnage, près de la fenêtre, complète la situation, le même que celui qui figure sur les esquisses de *La Chambre*. Monnier avance que la jeune Thérèse joue avec un chien figurant sur une esquisse – laquelle n'est étonnement pas reprise dans le *Catalogue raisonné*: «La position de la jeune fille se comprend si l'on note qu'elle tient à la main un fil au bout duquel pend une pelote avec laquelle elle amuse un chien.» [13] Dans le commentaire de Jean Clair, le chien est devenu un chat: la jeune fille joue avec «une pelote de fil invisible, qu'elle agite au nez d'un chat». [14] Invérifiables et de nature anecdotique, ces explications ne se satisfont pas de surcroît de la simple représentation: si Balthus avait peint une scène de jeu, l'animal devrait être visible sous la banquette. En réalité, il saute aux yeux que cette peinture est elle aussi une transformation du satyre sondeur de Carrache. La jeune fille est allongée sur une banquette à l'instar de la femme de Carrache; on la voit certes de l'autre côté, ce qui fait

que son bas-ventre reste caché; mais le fil pend juste au-dessus de son sexe en longeant la cuisse au même endroit que sur la gravure. Balthus fait sienne la figuration de son prédécesseur tout en la rendant trouble, de façon perverse. Certes, le spectateur homme ou femme est placé dans la position confortable du voyeur: il voit une jeune fille pubère qui, pour reprendre la terminologie de Michael Fried, «se sonde elle-même» non pas théâtralement mais en étant absorbée en soi-même. Mais la volupté directe de Carrache est devenue implicite. Le spectateur ne voit pas vraiment ce que le fil désigne et on ignore en permanence si la jeune fille sait à quoi elle joue. Autrement dit, ce spectateur se trouve confronté à ses propres désirs, sa curiosité et ses fantasmes.

*

Constater que Balthus a eu recours à au moins une autre gravure de la série *Les Lascives* nous permet de déduire qu'il a effectivement emprunté le thème du satyre sondeur à Carrache et non à une quelconque version postérieure. Le deuxième emprunt incontestable, c'est le «portrait» d'une jeune fille, une peinture qui a une histoire: *La Fenêtre* («*La Peur des fantô-*

mes») de 1933. On raconte que le jour où la jeune modèle, fille d'une connaissance de l'artiste, s'est présentée pour la première fois à l'atelier, Balthus, qui avait passé un vieil uniforme militaire et tenait un poignard à la main, aurait bondi sur elle et aurait menacé de lui arracher son corsage, faisant fuir la fillette effrayée vers la fenêtre. Balthus aurait repris cette réaction spontanée de l'enfant et son visage atterré comme thème de sa peinture: tournant le dos au vide, la fille est assise sur le rebord intérieur de la fenêtre, une main levée comme pour se protéger, l'autre en appui sur le rebord. Elle a un pied qui repose sur le sol tandis qu'elle relève la jambe gauche. C'est grâce à une photo que nous connaissons cette version initiale de la toile car Balthus l'a retravaillée – avant 1962 – en mettant un peu de sérénité dans le visage et surtout – modification la plus notable – en dénudant un des seins du modèle. Monnier écrit que cette seconde version est dénuée de « *the physical expression of terror* » que Balthus « *sought to provoke on the young girl's face* » lorsqu'elle était entrée dans son atelier. [15] Et là résiderait la raison pour laquelle Balthus a demandé à Monnier et Clair, à l'époque de la préparation du *Catalogue raisonné*, d'ajouter le sous-titre « *La Peur des fantômes* ». L'histoire de la scène au poignard, on la tient d'ailleurs

de Balthus lui-même et elle est « *verbally confirmed by Balthus* ». Mais il ne faut pas toujours croire ce que les artistes racontent sur leur travail. Dans cette mythification de l'origine de cette peinture, Balthus joue avec l'ambiguïté de la représentation même. La pose adoptée par la jeune fille n'est en rien une réaction spontanée de nature anecdotique ; c'est une citation de la version lubrique de *Suzanne et les vieillards* par Carrache. L'histoire biblique, qui présente deux vieillards épiant la jeune femme qui prend son bain et s'approchant d'elle, a toujours incité les peintres à faire preuve d'une invention suggestive et ambiguë. Carrache en réalise toutefois pour sa part une version des plus explicites : les vieillards n'épient pas Suzanne, l'un d'eux l'empoigne tandis que l'autre les observe de près, relevant son habit et portant la main – tout juste hors du regard du spectateur – à son bas-ventre. Balthus reprend fidèlement la pose de la Suzanne de Carrache ainsi que ses gestes, il suit la même composition : les deux verticales, la ligne de la balustrade et peut-être aussi la *skyline*. La version « corrigée » au sein dénudé correspond plus encore à « l'original ». L'histoire que l'artiste a colportée, et selon laquelle il aurait revêtu un uniforme et se serait, armé d'un poignard, précipité sur une jeune fille, n'est rien d'autre qu'une version en par-

tie travestie de l'histoire de Suzanne où Balthus apparaît comme l'un des vieillards.

La Fenêtre remonte à 1933, le portrait de Thérèse à 1939, *La Chambre* à 1952. Cela montre qu'on retrouve la série des gravures de Carrache au fil de l'œuvre de Balthus. Il ne saurait être question ici d'un emprunt unique, incident. Ses quelques œuvres explicitement érotiques, telle *La Leçon de guitare*, Balthus les a ultérieurement minimisées comme autant de provocations de jeunesse. Toutefois, il apparaît de ce qui précède que les allusions à l'érotisme constituent l'une des bases d'un grand nombre de ses œuvres et même de l'ensemble de son œuvre — ce que l'on pourrait dire également de tant d'autres artistes modernes, au premier rang desquels Duchamp et Picasso. Souvent, les peintures suggèrent une tension maximale justement parce que cette source explicite est tue ou occultée.

Ces remarques suffisent à nous inciter à poursuivre en confrontant plus avant l'œuvre de Balthus à la série *Les Lascives*. Au moins une peinture et un personnage-clé s'imposent encore à l'esprit. La gravure la plus obscène de la série de Carrache est sans doute *La Toilette de Vénus*: la « déesse » nue est assise contre un rocher tandis qu'un putto lui lime les ongles des orteils et qu'un petit satyre arborant une

érection se glisse sous la jambe levée de Vénus et insinue son doigt en elle tout en riant. La seconde version de *La Rue* (1933) propose un geste obscène pareillement explicite. Le peintre considérerait cette toile monumentale, grandeur nature et très complexe, comme la première grande peinture dans laquelle il était parvenu à dire exactement ce qu'il avait à dire. Une dizaine de personnages, dont aucun ne paraît conscient de l'existence des autres, apparaissent ensemble en une scène énigmatique et hallucinatoire. À gauche, un homme qui s'est approché d'une fillette s'empare du poignet gauche de cette dernière tandis qu'il plaque la main sur son bas-ventre. Quand il fut question d'exposer la toile au MoMA, cette main s'avéra poser problème; Balthus procéda alors à une pudique correction en la déplaçant quelque peu. La fille naine au premier plan n'en reste pas moins le personnage qui attire le plus l'attention. Elle tient dans la main gauche une sorte de raquette de tennis sans cordes et semble montrer de l'index de son autre main une balle rouge qui traîne au milieu de la chaussée. En l'observant de plus près, on constate toutefois que son regard n'est pas dirigé vers la balle mais plutôt vers son index tendu – autrement dit là où se trouve, sur la gravure de Carrache, le sexe de Vénus. La

taille et la pose de cette naine, et plus encore son regard et le geste qu'elle fait, présentent d'étranges similitudes avec le petit satyre.

Il est entendu que *La Rue* est une œuvre d'une rare complexité. Divers auteurs ont relevé ce que doit chaque personnage à la peinture occidentale, mais personne n'a encore dégagé ce qui les rapproche ou les relie les uns aux autres. Voir dans la naine le satyre de Carrache et dans le geste central une caresse ne change rien à cela. Toutefois, il s'agit de deux éléments qui pourront être utiles en vue d'une tentative d'interprétation globale. On sait en effet que l'homme représenté derrière la naine, entièrement vêtu de blanc et portant une planche sur l'épaule, est un emprunt au cycle des fresques d'Arezzo de Pierro della Francesca. Chez ce dernier, l'homme ne porte toutefois pas de pantalon et on voit de ce fait – détail connu mais curieux – dépasser de son habit un testicule. Balthus, pour sa part, montre le personnage de l'autre côté, cachant, qui sait, ce détail derrière sa cuisse.

*

Les peintures de Balthus et le genre d'interprétation qui tend à « résoudre » les toiles relèvent d'une

ancienne tradition qui traite l'œuvre comme énigme ou « problème ». (Le sens premier du mot « problème » est, en grec, la réponse énigmatique que donne l'oracle à la question posée par l'homme. À travers la réponse de la pythie, c'est le dieu qui parle; voilà pourquoi la réponse, qui vient « d'en haut », ne peut être autre chose qu'un obstacle, obscur et énigmatique. La réponse divine exige autrement dit toujours une explication. Il revient à l'homme de « deviner ».) Faire une œuvre d'art revient à poser une énigme, et observer cette œuvre, à la résoudre. L'énigme est à la fois gravité et jeu inextricablement imbriqués, mensonge et profondeur. Le mystère, simultanément évoqué et occulté par l'œuvre, peut de surcroît s'avérer obscène dans l'art moderne classique de Balthus: la peinture crée la possibilité de montrer subitement et explicitement un mystère – mystère destiné à être protégé et dissimulé – ainsi que l'attente de cette manifestation. Une telle peinture fascine. Mais il ne faut pas oublier qu'il y a près d'un demi-siècle que Balthus a réalisé ces œuvres. Une réutilisation plus récente de l'image du satyre de Carrache permet de prendre la mesure de l'évolution de stratégies similaires, et au-delà, de la variation dans les modes de représentation. En 1981, Jan Vercruysse a fait une installation photo

qui constitue, sans nul doute, la reprise du motif des gravures de Carrache, avec toutefois un zoom sur la partie centrale de l'image. *Leda* consiste en une photographie des cuisses nues, relevées et écartées d'une femme dont le bas-ventre reste juste sous le cadre. Devant l'image – et donc : en dehors d'elle – explicitement classique et encadrée, pend une sonde dont le poids pendouille devant le cadre. Vercruysse reprend à son compte Carrache, même si ce n'est pas le bas-ventre qui se trouve cette fois sondé mais l'image. Ce n'est plus le bas-ventre, traité dans *Leda* à la façon d'un contenu conventionnel, comme l'est aussi d'ailleurs le nu dans l'ensemble de l'œuvre photographique de Vercruysse, mais l'image même qui est devenue « énigme » et obstacle.

Notes

[1] La meilleure documentation sur Balthus nous est fournie par les catalogues du Centre Pompidou et du Palazzo Grassi : *Balthus. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 5 novembre 1983 - 23 janvier 1984* ; *The Metropolitan Museum of Art, New York, 21 février - 13 mai 1984*, Paris, 1983 ; Jean Clair (réd.), *Balthus*, Milano, Bompiani, 2001. Il faut y ajouter : Virginie Monnier & Jean Clair (réd.), *Balthus. Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Paris, Gallimard, 1999, qui présente une bibliographie quasi exhaustive. Le catalogue de 1983 regroupe les principaux articles et commentaires antérieurs à cette date.

[2] *Balthus. Correspondance amoureuse avec Antoinette de Watteville 1928-1937*, Paris, Buchet/Chastel, 2001. La mention des pages figure entre parenthèses, ceci afin d'éviter une inflation de notes.

[3] Réponse de Balthus à une question de John Russell posée dans le cadre de la préparation du catalogue de l'exposition de la Tate Gallery en 1965. *Mémoires de Balthus. Recueillis par Alain Vircondelet*, Paris, Éd. du Rocher, 2001, p. 135.

[4] J'ai évoqué les implications théoriques de cet argument dans « Douce Métamorphose ! Over gemaskerd spreken en het respect voor de tekst », *Tijdschrift voor Filosofie*, (60/1) mars 1998, pp. 157-168.

[5] Balthus et Antoinette ont lu l'édition Payot 1929 dans la traduction de F. Delebecque (*Correspondance amoureuse*, note 55, p. 119). Mentionnons celle que l'on doit à un ami de Balthus : Emily Brontë, *Hurlevent des monts* (*Wuthering Heights*), traduction de Pierre Leyris, GF-Flammarion, 1984. Les dessins de Balthus figurent dans les deux catalogues mentionnés en note [1], tous accompagnés d'états intermédiaires ; le *Catalogue raisonné* est bien entendu l'ouvrage le plus complet de ce point de vue.

[6] *Mémoires de Balthus*, p. 30 et p. 20.

[7] « Du tableau vivant dans la peinture de Balthus », texte de Pierre Klossowski réédité dans le catalogue de Paris, 1983 (cf. note [1]), pp. 80-85.

[8] *Mémoires*, p. 20.

[9] C'est surtout à partir de 1955-1956 que Balthus travaille aux *Trois Sœurs* en abordant diverses variantes ainsi que des motifs apparentés.

[10] Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* (1937), traduction de Georges Sédir, Gallimard, 1995 (Folio n° 3117); *La Pornographie* (1960), traduction de Georges Lisowski, Gallimard, 1995 (Folio n° 2784). Citations : page 40 de chaque roman.

[11] Jean Clair (réd.), *Balthus*, Milano, Bompiani, 2001, p. 328.

[12] Il s'agit des peintures P 101 (*Jeune fille au chat*) et P 112 (*Thérèse rêvant*).

[13] *op. cit.*, p. 136.

[14] *Catalogue raisonné*, p. 38.

[15] *op. cit.*, p. 230.



1. Balthus, *La Montagne (L'été)* (1937) – © SABAM Belgium 2004



2. Balthus, *Alors, pourquoi as-tu cette robe de soie?*
(1933-1935) - © SABAM Belgium 2004



3. Balthus, *La Toilette de Cathy* (1933) - © SABAM Belgium 2004



4. Augustin Carrache, *Le Satyre sondeur*



5. Balthus, *La Chambre* (1952-1954) - © SABAM Belgium 2004



6. Balthus, *Thérèse sur une banquette* (1939) - © SABAM Belgium 2004



7. Jan Vercruysse, *Leda* - © SABAM Belgium 2004



8. Augustin Carrache, *Suzanne et les vieillards*



9. Balthus, *La Fenêtre* (*La peur des fantômes*) (1933) - © SABAM Belgium 2004



10. Augustin Carrache, *La toilette de Vénus*



11. Balthus, *La Rue* (1933) - © SABAM Belgium 2004



12. Balthus, *Le Roi des Chats* (1935) - © SABAM Belgium 2004

Illustrations

1. Balthus, *La Montagne (L'été)* (1937), (Catalogue raisonné, P 102)
2. Balthus, *Alors, pourquoi as-tu cette robe de soie ?* (1933-1935), (Catalogue raisonné, I 1570)
3. Balthus, *La Toilette de Cathy* (1933), (Catalogue raisonné, P 74)
4. Augustin Carrache, *Le Satyre sondeur*
5. Balthus, *La Chambre* (1952-1954), (Catalogue raisonné, P 221)
6. Balthus, *Thérèse sur une banquette* (1939), (Catalogue raisonné, P 121)
7. Jan Vercruysse, *Leda* (1981)
8. Augustin Carrache, *Suzanne et les vieillards*
9. Balthus, *La Fenêtre (La peur des fantômes)* (1933), (Catalogue raisonné, P 72)
10. Augustin Carrache, *La toilette de Vénus*
11. Balthus, *La Rue* (1933), (Catalogue raisonné, P 73)
12. Balthus, *Le Roi des Chats* (1935), (Catalogue raisonné, P 84)

Virginie Monnier & Jean Clair (éd.), *Balthus. Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Paris, Gallimard, 1999.

La série de gravures d'Augustin Carrache (1557-1602) a été récemment rééditée par les Éditions de l'Amateur, Paris, 2003: *Augustin Carrache, Les Lascives*, textes de Lionel Dax et Augustin de Butler.

Leda de Jan Vercruysse figure dans *Jan Vercruysse, Portrait de l'artiste, avec un essai de Pier Luigi Tazzi*, Gevaert-Ludion, Bruxelles-Gand, 1997, p. 53.

Origine des textes

« Le Roi des chats » a paru dans *De Witte Raaf*, n° 96, 2002, sous le titre « Gemengde gedachten. Over Balthus ».

« Le regard sondeur » a paru dans *De Witte Raaf*, n° 104, 2003, sous le titre « De peilende blik : Carracci, Balthus (& Vercruysse) »

Le lecteur pourra consulter les textes néerlandais dans les archives de la revue *De Witte Raaf* sur le site www.dewitteraaf.be.

Colophon

La collection A&S/essays est éditée par Bart Verschaffel,
Johan Lagae et Wouter Davidts.

A&S/books – Ghent University
Jozef Plateaustraat 22
B-9000 Gent (Belgium)
www.AndSbooks.ugent.be
[AndSbooks\(ad\)ugent.be](mailto:AndSbooks(ad)ugent.be)

Cet ouvrage a été mis en page et a été imprimé par Cultura
(Wetteren, Belgique) en octobre 2004.

Copyright: Bart Verschaffel, A&S/books
Copyright illustrations 1-3, 5-7, 9, 11-12:
SABAM Belgium 2004

ISBN: 9076714231
Dépot légal: D/2004/8734/6

Né en 1956, Bart Verschaffel est philosophe. Il est professeur au Département Architecture & Urbanisme de l'Université de Gand. Il publie principalement sur des questions touchant à la théorie de l'architecture, à l'esthétique et la philosophie de la culture. Monographies: *De Glans der Dingen* (L'Éclat des Choses, 1989), *Rome|over theatraliteit* (Rome|sur la théâtralité, 1990), *Figuren. Essays* (Figures. Essais, 1995), *Architecture is (as) a gesture* (2001), *Nature morte, portrait, paysage: essais sur les genres en peinture* (2005).

Déjà parus dans la collection A&S/essays:

* Paul De Vylder, *Onevenredige lichamen. Over de onmogelijkheid van het spreken* (2004) (en néerlandais) – ISBN: 90-76714-19-3.

ISBN: 90-76714-23-1

Dépot légal: D/2004/8734/6

A&S/books – Ghent University
www.AndSbooks.ugent.be